

Repères

POLITIQUES CULTURELLES

n°6

MARS 2015

LES PUBLICS DE LA CULTURE

La médiation artistique et culturelle : cadrage théorique et approche sociologique

Philippe Scieur et Damien Vanneste

Jean-Gilles Lowies (coord.)

OBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

■ SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	3
INTRODUCTION	5
1. LA MÉDIATION CULTURELLE ET ARTISTIQUE, AU CŒUR DE LA QUESTION DÉMOCRATIQUE	6
1.1. LES PRÉMICES DE LA QUESTION DE LA DÉMOCRATIE ET DE LA CULTURE AU TOURNANT DES 19 ^E ET 20 ^E SIÈCLES	6
1.2. LA PROBLÉMATIQUE DE LA CULTURE ET DE LA DÉMOCRATIE : CONTEXTUALISATION ET FORMES SOCIALES	7
1.2.1. Trois facteurs controversés de l'émergence de la médiation culturelle au cours des années 1960	7
1.2.2. Conséquence: la culture comme enjeu politique avec une volonté de décentralisation et de démocratisation	8
1.2.3. Démocratisation de la culture/démocratie culturelle: opposition ou complémentarité	11
1.2.4. Médiation culturelle, démocratie et organisation	11
2. LA MÉDIATION CULTURELLE ET ARTISTIQUE	13
2.1. UNE DÉFINITION GÉNÉRALE DE LA MÉDIATION QUI ÉLUDE A PRIORI LE CHAMP CULTUREL ET ARTISTIQUE	13
2.2. QU'EST-CE QUE LA MÉDIATION CULTURELLE ET ARTISTIQUE ?	15
2.2.1. Quelles finalités ?	15
2.2.2. Quels niveaux d'action pour la médiation ?	16
2.2.3. Quelle médiation artistique ?	18
2.3. LA PROFESSIONNALISATION DE LA MÉDIATION CULTURELLE ET ARTISTIQUE	19
3. LES MÉTIERS DE MÉDIATEUR CULTUREL ET ARTISTIQUE	19
3.1. APPROCHE SOCIO-HISTORIQUE	19
3.2. CARACTÉRISTIQUES FONCTIONNELLES DES MÉTIERS DE MÉDIATIONS DE LA CULTURE ET DE L'ART	21
CONCLUSION	25
LEXIQUE	26
BIBLIOGRAPHIE	27

Dépôt légal: D/2015/8651/2 – Éditeur responsable: Michel Guérin, 68A, rue du Commerce à B-1040 Bruxelles. Observatoire des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Belgique) – Téléphone: 00 32 2 413.29.80 – adresse du site: www.opc.cfwb.be – mél.: opc@cfwb.be

Graphisme et mise en page: Kaos Films

Illustration de couverture: © Algarabi | Dreamstime. com - traitement infographique: Kaos Films

Tous droits de reproduction réservés pour tous pays et par tous les moyens que la technologie permet – Les interprétations et les analyses que cette publication contient n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs respectifs; elles ne représentent pas nécessairement l'opinion de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

■ AVANT-PROPOS

Sous la plume de Philippe Scieur et de Damien Vanneste, voici le sixième numéro des “Repères” qui s’inscrit dans la foulée d’une étude publiée en novembre 2013. À l’usage, la ligne éditoriale de cette collection se précise : elle propose des outils qui apportent un éclairage documenté des concepts utilisés dans le cadre des politiques culturelles. Un éclairage pour le temps présent qui prend en considération et assume, à distance, la dimension historique et culturelle de ces conceptions.

Ce numéro coordonné par Jean-Gilles Lowies¹, nous offre un panorama théorique et une analyse sociologique du concept de médiation culturelle. Cette publication présente une partie des recherches menées par l’Université catholique de Louvain – Mons, portant sur l’histoire des métiers de la médiation artistique et culturelle dans les centres culturels reconnus par la Fédération Wallonie-Bruxelles (1965-2010). Les travaux effectués par l’UCL ont été réalisés dans le cadre d’un marché public, à la demande de l’Observatoire des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles. L’équipe de recherche était composée de Gérard Derèze, François Lambotte, Philippe Scieur (responsable scientifique) et Damien Vanneste.

Les analyses produites lors de ces recherches ont déjà abouti à une première publication dans la collection “Études” - “Faire médiation culturelle. Évolution et orientations des métiers de l’animation en centres culturels (Communauté française de Belgique)”² - et permettront l’édition d’une autre publication, dans la même collection, relative à un portrait du secteur des centres culturels.

Je vous en souhaite bonne lecture.

Michel Guérin

Directeur coordinateur

1 Jean-Gilles Lowies est chargé de recherches à l’Observatoire des politiques culturelles de la Fédération Wallonie-Bruxelles

2 Vanneste D., Scieur Ph., Lowies J.-G. (coord.), “Faire médiation culturelle - Évolution et orientations des métiers de l’animation en centres culturels (Communauté française de Belgique)”, Études n°2, Observatoire des politiques culturelles, Bruxelles, septembre 2013.

Repères n°6



La médiation artistique et culturelle : cadrage théorique et approche sociologique³

Philippe Scieur⁴ et Damien Vanneste⁵

INTRODUCTION

Le concept de médiation artistique et culturelle est relativement récent. Il témoigne de la nécessité, d'une part, de recouvrir sémantiquement divers phénomènes et activités qui mettent en lien des actants (des individus, des objets, des actions...) et, d'autre part, de penser autrement la réalité sociétale des mondes artistiques et culturels. Cela signifie que cette notion n'est pas stabilisée, ni cadenassée et qu'elle autorise des acceptions multiples, en évolution. L'objectif de cette contribution est de tenter de clarifier, sur un plan théorique et problématique, la médiation culturelle et artistique, en tentant d'en saisir les dimensions constitutives mais aussi les enjeux, sans prétention à une quelconque exhaustivité analytique. Le cadre théorique de référence allie des démarches historique, sociologique et communicationnelle et des modèles conceptuels y afférents. Cette production écrite est structurée autour de trois axes : la médiation culturelle et artistique, au cœur de la question démocratique ; les formes des médiations (et leurs mondes sociaux) ; les figures des métiers de la médiation culturelle et artistique.

³ Ce texte est écrit sous forme épïcène*. (Les mots suivis d'un * reçoivent une définition sommaire dans le lexique, en fin d'article).

⁴ Sociologue, Professeur à l'Université catholique de Louvain à Mons (Centre de recherche interdisciplinaire Démocratie, Institutions, Subjectivité, CriDIS/UCL).

⁵ Sociologue, Maître de conférences à l'Université catholique de Lille, chargé de cours invité à l'Université catholique de Louvain ainsi qu'à l'Université libre de Bruxelles, membre de l'unité de recherche HADéPaS (Handicap, Autonomie et Développement de la Participation sociale), UCLille et chercheur associé au CriDIS/UCL.

1. LA MÉDIATION CULTURELLE ET ARTISTIQUE, AU CŒUR DE LA QUESTION DÉMOCRATIQUE

L'histoire nous apprend que la médiation artistique et culturelle, comme processus de communication et donc vecteur de liens et de rapports sociaux, est très ancienne. Cette modalité relationnelle se repérait dans nombre de phénomènes sociaux, religieux, politiques, comme par exemple, les rapports de pouvoir qui, par la mise en exergue de représentations visuelles (peintures, vitraux, sculptures, théâtre...) ou de productions matérielles immobilières (cathédrales, églises, fortifications...), structuraient les sociétés en affirmant la puissance d'un gouvernement, d'une caste, d'une cité... Ainsi, la médiation opérait lorsqu'il y avait production unilatérale d'un sens, d'une signification, auprès d'acteurs censés décoder le message social, politique ou encore religieux dans un espace non démocratique (au sens où on l'entend aujourd'hui).

L'analyse des mutations culturelles jalonnant l'évolution des sociétés permet de comprendre l'élargissement du spectre de la qualité artistique attribuée aux objets et aux pratiques, qui favorise la diversité et les échanges, tant sur le plan social que sur celui des espaces et territoires. La période de l'apogée de l'ère industrielle constitue, par exemple, une phase majeure dans le début de la prise en compte de la diversité des cultures, non plus uniquement par une certaine élite, mais aussi par certaines forces sociales. Les années 1960 participent à l'accélération du mouvement: l'État-Providence, par des politiques éducatives et culturelles volontaristes, collectivise l'engagement de certains groupes en permettant au plus grand nombre d'accéder à l'héritage des civilisations passées et à la production des œuvres contemporaines. M. de Certeau (1974: 175) traduit ce phénomène: "*la culture au singulier impose toujours la loi d'un pouvoir tandis que la culture au pluriel appelle sans cesse un combat*". La médiation opère ainsi dans un contexte de démocratisation de la culture.

1.1. Les prémices de la question de la démocratie et de la culture au tournant des 19^e et 20^e siècles

La démocratie culturelle s'avère être une préoccupation qui apparaît ponctuellement depuis la fin du 19^e siècle. Cette période constitue sans doute l'apogée de la société industrielle et l'émergence de la conscientisation politique de certains partis proches des ouvriers pour démocratiser l'accès à la culture. Celui-ci se marque par les pratiques artistiques des classes populaires et leur reconnaissance, d'une part, et par la mise à la disposition de tous du patrimoine et des œuvres normées habituellement par une certaine élite intellectuelle, d'autre part. On retrouve ici les fondements d'un débat qui perdure toujours aujourd'hui entre *démocratie* culturelle et *démocratisation* culturelle. Relevons pourtant que certains considèrent aujourd'hui cette controverse comme obsolète: en considérant les deux vocables comme de parfaits synonymes, ou en dépolitisant les enjeux au moins dans leur volet social, ou encore en annonçant l'épilogue d'un mythe (Donnat, 1991; 2008) et d'une idéologie.

Quoi qu'il en soit, la fin du 19^e siècle voit poindre la volonté portée par des intellectuels dans la société industrielle dominante d'éveiller les masses à une élévation esthétique, de mettre l'art à la disposition des ouvriers ou encore d'éduquer le peuple. La multiplicité de ces objectifs montre

aussi leur relative incohérence. Par exemple, l'art élaboré par les ouvriers relève d'un principe de capacité productive artistique des classes populaires, alors que l'élévation esthétique comprend sémantiquement un absolu philosophique de la beauté⁶ qui appelle une éducation culturelle ou l'expérience – quasi mystique – d'une révélation. Plus fondamentalement, la question de la culture et de l'art ne relève pas des préoccupations majeures des organisations ouvrières de cette époque, concentrées sur des questions sociales ou de démocratie politique (la question du suffrage universel, par exemple). Comme le souligne V. Dubois (1993 : 37), la construction du : *“débat sur “l'art et le peuple”, tout comme les modalités pratiques de son accomplissement, correspondent les uns comme les autres à des logiques propres aux “intellectuels”. Construit par ces derniers, ce débat leur fournit un moyen d'accéder à une existence publique”*. Ainsi, cette catégorie d'acteurs légitime socialement une problématique sans régler les problèmes de fond (la définition de l'art, du peuple, du populaire, les politiques à mener...), faisant ainsi état de leurs dissensions et de leur situation de concurrence, justifiant ainsi de leur place dans l'espace public et de leur statut de porte-parole du peuple (Dubois, 1993). Durant cette période de transition entre deux siècles, en France, ces intellectuels vont œuvrer en diffusant des petites revues qui pratiquent l'enquête d'opinion auprès de la plus grande masse. L'objectif est précis : il s'agit moins de diffuser l'art proprement dit que de diffuser l'idée de l'art. On verra par contre en Belgique, quelques décennies plus tard, le mouvement surréaliste, dont les principaux fondateurs sont aussi issus du monde intellectuel, choisir une orientation radicalement différente : celle de mettre en contact direct l'œuvre et le peuple par l'intermédiaire de tracts ou de revues (Canonne, 2006).

À la fin du 19^e siècle et au début du siècle suivant, se constitue donc le mythe fondateur de la démocratie culturelle qui transcende tous les arts et qui légitime la mise en place de politiques volontaristes. Cette problématique sociale émerge au cœur d'une société industrielle qui voit poindre les questions démocratiques majeures contemporaines dont, dans un premier temps de manière assez secondaire, celles relatives à l'art, à la culture et à leur médiation.

1.2. La problématique de la culture et de la démocratie : contextualisation et formes sociales

1.2.1. Trois facteurs controversés de l'émergence de la médiation culturelle au cours des années 1960

La question de la médiation artistique et culturelle prend progressivement de l'importance avec cependant un point de rupture dans les années 1960-1970, qui correspond non pas à un frein du processus, mais plutôt à son accélération. Cette période du 20^e siècle est marquée par des événements conflictuels nationaux et mondiaux d'envergure et constitue sans doute la décennie capitale des “Trente glorieuses”⁷ : la guerre du Vietnam et les réactions à son encontre, mai 68, les grèves de 1960-1961 en Belgique... Ces faits présentent deux caractéristiques majeures : ils sont temporellement longs⁸, se déroulant sur plusieurs mois, voire plu-

6 Pour une analyse fine de cette tension, cf. H. Becker (2010), plus particulièrement le chapitre 5, pp. 147-177.

7 Appellation de J. Fourastié (1979).

8 Il ne s'agit pas ici d'événements portant sur une ou quelques journées.

sieurs années, et ils interrogent de façon critique, par notamment des mouvements culturels (le phénomène hippie, le “*flower power*”...), la société capitaliste dans sa structuration et son sens démocratique, tant par des discours que par des actes collectifs et de nouvelles formes sociales y afférentes. Cette décennie révèle aussi une mythologie du communautaire qui dissimule l'émergence réelle d'un individualisme et d'un subjectivisme qui témoignent d'une crise de la Modernité (Touraine, 1992), entendue comme entreprise de rationalisation et de désenchantement du monde et donc, en corollaire, comme de nouvelles manières de vivre ensemble. Durant cette période, les manifestations collectives peuvent s'expliquer comme un moyen pour sortir des structures institutionnelles classiques (famille, école...) et pour réinventer le lien social, ou en tout cas lui fournir des nouvelles configurations.

C'est sans doute une des raisons du caractère médiatique et ostensible de ces phénomènes groupaux, tels qu'ils apparaissent dans le *common knowledge* aujourd'hui⁹. D'ailleurs, les travaux de F. Dubet (2002) et ceux d'A. Touraine (2007) montrent le déclin des institutions, indépendamment des politiques publiques menées. Alors qu'elles étaient le lieu des principes et des valeurs sociales stables, les institutions ont perdu leur cohérence et leur force effective à rendre conformes les conduites sociales. Cette proposition analytique très étayée aujourd'hui (notamment Lapeyronnie, Courtois, 2008; Martuccelli, 2010) induit l'incapacité d'une structure (un centre culturel, un théâtre subventionné...), de répondre à la demande politique de garant de la sécurité publique (au sens large) et d'opérateur de mise en conformité des conduites sociales et sans doute culturelles.

1.2.2. Conséquence: la culture comme enjeu politique avec une volonté de décentralisation et de démocratisation

On retrouve ici la dominante volontariste des politiques publiques qui considèrent la culture comme un enjeu politique parce qu'elle remplit deux fonctions profondément maillées, qui opèrent sur le registre de la connaissance (fonction culturelle) mais aussi sur celui de la stabilité (fonction sociale) à des fins d'homéostasie sociale*. Ainsi, les soutiens accordés aux maisons de jeunes, aux espaces culturels et artistiques, relèvent non pas d'une perspective progressiste à la base, mais plutôt d'un certain conservatisme. Dans les années 1960-1970, nous l'avons déjà évoqué, les jeunes sont une cible privilégiée: ils sont issus du “baby-boom” qui a suivi la seconde guerre mondiale et représentent un avenir qu'il convient de construire. Ce pari sur le futur vise aussi clairement à former les jeunes à la citoyenneté, pour éviter les embrigadements fascistes qui ont eu lieu durant les années 1940 et dont le souvenir reste à l'époque objet de douleurs et d'interrogations. A. de Wasseige (2000: 370) affirme que cette confusion entre les politiques culturelles et sociales en Belgique francophone aurait perduré historiquement jusque dans les années 1970. Dans ce contexte (brièvement décrit ici) des années 1960, les politiques culturelles s'orientent selon deux modalités: la décentralisation et la démocratisation.

⁹ Cette construction mythologique, en référence à sa fonction idéologique soutenue par un usage indispensable de supports médiatiques, engendre - finalement - seulement une doxa (Barthes, 1970), une opinion commune qui d'ailleurs se renforce au fur et à mesure des années, générant parfois même des propos nostalgiques.

La décentralisation

Le modèle français est particulièrement érigé en exemple et a inspiré les décisions prises en Belgique (de Coorebyter, 1988: 20). Partant du constat des nombreuses carences en infrastructures des petites villes, et d'activités culturelles réservées aux grandes cités, le ministre Wigny, dans les années 1960, propose un plan de diffusion des œuvres sur l'ensemble du territoire national, en tentant, comme objectif, de favoriser la participation de tous à la création artistique et culturelle. Au-delà de cet objectif, la décentralisation de la culture s'inscrit aussi dans la vie et l'histoire politique belge et le processus de fédéralisation de l'État dont les premiers événements catalyseurs se situent dans cette période de l'après-guerre: la question royale (1945-1951), les grèves de 1960-1961, l'accentuation des revendications de l'autonomie flamande... Au cours de cette période apparaissent, d'une part, des partis régionalistes comme la Volksunie en 1954, le Front Des Francophones (FDF) en 1964, le Rassemblement Wallon (R.W.) en 1968, et subséquemment, d'autre part, des revendications de décentralisation de nature politique (qui sont aussi d'ailleurs portées par les syndicats¹⁰). Il y a donc une convergence manifeste de beaucoup d'acteurs sur un plan culturel, social et politique (institutionnel) qui se met en place pour favoriser une décentralisation culturelle.

Cinquante ans plus tard, cette convergence s'est accentuée par l'intermédiaire de structures décisionnelles communautarisées, régionalisées et localisées qui, pour nombre d'organisations culturelles et artistiques, constituent un élément de complexité systémique sur un plan organisationnel, mais aussi le garant d'une relative indépendance à l'égard du risque d'instrumentalisation de l'activité culturelle par les pouvoirs politiques¹¹. Ainsi, les modalités d'action opèrent selon deux formes processuelles: d'une part, *top-down* avec une institutionnalisation via des échelons territoriaux (État, Communauté, Région, Province, Commune) et, d'autre part, *bottom-up* par le soutien (la mise à disposition d'infrastructures et de compétences, notamment) des initiatives locales portées par des associations ou des organisations "territorialisées". L'objectif de décentralisation vise donc toujours à supprimer les contraintes géographiques et économiques d'accès à la culture, en permettant à tous d'en profiter en toute proximité. Cet objectif mériterait cependant d'être réinterrogé au regard des comportements individuels en matière de mobilité et de consommation culturelle.

La démocratisation

Comme signalé plus haut, le dessein politique belge est très influencé par le modèle français qui lui prend son essor dès 1934 (Création des Maisons de la culture¹²), à la suite de la fondation en 1932 de l'association des écrivains et artistes révolutionnaires. L'idée majeure qui préside ce mouvement à l'origine est d'opposer complètement la culture bourgeoise, qu'elle soit classique ou d'avant-garde, à la culture populaire soutenue par les mouvements d'éducation populaire. Il est clair qu'en

¹⁰ Cf. Francq B., Courtois L., Tilly P., 2011.

¹¹ Voir notamment Vanneste D, Scieur Ph. (2013).

¹² Racine N. (1966), "L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue "Commune" et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936)", *Le mouvement social*, 54, janvier-mars, pp. 29-47.

France, l'arrivée au pouvoir du Front Populaire (1936) assoit le principe de démocratisation de la culture mais avec une perspective volontariste de la mettre à la disposition des catégories qui n'y avaient jamais eu accès. Ce qui est intéressant à ce moment, c'est explicitement "*la récusation de la neutralité de l'État*" (Poirrier, 2001: 167) en matière de politique artistique et culturelle. A. Malraux a, comme ministre du général de Gaulle, une influence considérable, dès 1958, sur cette démocratisation de la culture. Mais comme le souligne P. Rosanvallon (1990), Malraux agit non dans un but de décentralisation mais bien dans celui de substituer, à l'esprit de la province et ses localismes, une culture universelle, véritable moteur constitutif de la Nation. Malraux pense d'ailleurs que le rapport à l'art et à la culture pour les citoyens défavorisés doit passer par des chocs¹³ et des révélations. Par exemple, l'outil "Maison de la culture", dont le programme débute effectivement en 1961, relève clairement de cette mission d'universalité et de validité intrinsèque de la culture. D'autant que, comme le souligne Ph. Urfalino (2004), Malraux considère que cette finalité peut combattre la dissolution du lien social, inhérente à la société de consommation et à la culture de masse. Pour reprendre les propos de Passeron (1991: 447-448), il s'agit typiquement d'une "[...] *politique du type prosélyte tournée vers les masses et mise au service des œuvres savantes ou lettrées*".

L'émergence de la classe moyenne¹⁴ (plutôt des classes moyennes) durant "les Trente glorieuses" va créer une tension entre les attentes de cette catégorie sociale qui veut accéder à la culture, précédemment uniquement réservée à la classe bourgeoise, et les finalités politiques radicales des intellectuels qui pensent la société de la culture à l'adresse des plus démunis. Cette tension va aussi s'exacerber à la suite de Mai 1968 que l'on peut aussi comprendre comme une volonté de certains acteurs de proposer une société plus égalitaire basée sur le principe démocratique de justice sociale et culturelle. Les attentes des catégories sociales moyennes vont être partiellement exaucées. Par exemple, la littérature va se populariser avec l'apparition du *livre de poche* en 1953 et le savoir est potentiellement à la disposition de tous grâce au possible achat des encyclopédies (*Universalis* en 1966-1968). Clairement, c'est la "classe moyenne", en se constituant numériquement, qui profite de cette démocratisation. Pourtant, le caractère bigarré et composite de sa structure rend difficiles un portrait unifié satisfaisant, ainsi que l'évaluation précise du public envisagé et touché par les actions de politique culturelle. Comme le souligne opportunément B. Lahire (2006), l'évolution de cette catégorie ne doit pas pour autant conduire à une lecture actuelle schématique, voire caricaturale, d'une morphologie socioculturelle marquée structurellement par les inégalités et constituée d'une classe dominante cultivée, d'une classe moyenne volontaire à l'égard de la culture et d'une classe dominée, en ignorance de la culture et laissée comme telle.

¹³ Ce principe du choc reste présent dans le monde de l'art et de la culture. Martuccelli (2010: 37) affirme qu'il relève plutôt d'une crainte imaginaire ou d'une croyance partagée, rarement d'une réalité éprouvée.

¹⁴ Ce vocable ici ne correspond pas à un groupe social homogène constitué selon une identité commune forte et partagée.

1.2.3. Démocratisation de la culture/démocratie culturelle: opposition ou complémentarité

La section précédente montre bien que la démocratisation de la culture est une finalité politique depuis de nombreuses décennies. Cette ambition, accompagnée d'une volonté de décentralisation, a d'ailleurs justifié le soutien financier à la création en province et aussi, par exemple, le subventionnement des centres culturels. Néanmoins, la forme de démocratisation suscite toujours des discussions théoriques, idéologiques et pragmatiques, entre la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle. Sans entrer dans un débat qui demanderait un long développement, voici quelques dimensions structurantes dont les attributs sont en tension et qui constituent les deux formes sociales distinctes :

- l'acteur dominant (le politique et ses représentants, le programmeur [...] / l'individu, le groupe, l'association) ;
- la modalité démocratique de la définition de la politique (représentative/participative) ;
- la forme relationnelle privilégiée entre acteurs (fournisseur-client, relation de service/citoyen actif et coresponsabilité assurée) ;
- la finalité pédagogique de la médiation (rendre accessible, faire connaître, transmettre/produire, créer) ;
- la modalité pédagogique de la médiation (*top-down/bottom-up*) ;
- la forme de légitimation, sa portée territoriale et la conception de la norme esthétique (un beau naturalisé, la reconnaissance institutionnelle, la notion de génie universel, la réputation, la profession, l'espace international [...] / des critères endogènes de la beauté, une reconnaissance subjective et collective construite, l'amateurisme, l'espace local) ;
- des performances et des actions dans le champ et le marché esthétique et culturel¹⁵ (socialement valorisées/socialement ignorées, marginalisées).

Le pouvoir politique a, semble-t-il, bien saisi cette dualité : en rendant l'art et la culture accessibles en proximité à des prix nuls ou bas (grâce aux subventions) ; en offrant aux associations locales de la logistique ou la possibilité conditionnée d'usage d'infrastructures, d'équipements, en intégrant cette dualité comme norme dans les plans de gestion des organisations artistiques soutenues.

1.2.4. Médiation culturelle, démocratie et organisation

Il serait incorrect de présenter toutes ces évolutions comme le fruit de l'initiative unique des autorités publiques. L'énergie et les dynamiques des acteurs de terrain ont largement contribué à la transformation du monde culturel et artistique et ce, selon des logiques d'action conflictuelles ou/et coopératives, tant avec les institutions qu'avec le marché. Soulignons

¹⁵ Cf. notamment les ouvrages de R. Moulin (1997) sur *L'artiste, l'institution et le marché*, R. Moulin (2003) sur *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies* ou encore N. Moureau et D. Sagot-Duvauroux (2010) à propos du *(Le) marché de l'art contemporain*.

d'ailleurs que certaines structures sont indépendantes financièrement des pouvoirs publics. La manière dont chaque organisation administre sa situation importe également. Des facteurs comme la tension entre "autonomie décisionnelle" et "contrôle des pouvoirs subsidiaires", en fonction de facteurs environnementaux contingents comme la taille, l'aire d'action, le type socio-éducatif de la population concernée, etc., provoquent des configurations organisationnelles différentes, révélatrices d'ailleurs du kaléidoscope que constitue le monde artistique et culturel. Mais ce n'est pas le seul élément explicatif qui joue pour comprendre comment chaque structure accomplit sa mission de démocratisation. L'utilisateur et son interaction avec l'organisation culturelle doivent être aussi pris en compte.

Lahire (2004), se démarquant légèrement de l'approche structuraliste de Bourdieu, intègre, dans les modalités explicatives de la consommation culturelle des individus, des raisons multiples : au-delà du goût et de la passion personnels, la pratique par obligation scolaire, par contrainte professionnelle ou selon une situation exceptionnelle, la pratique sans goût particulier, par l'accompagnement d'autrui, la pratique par courtoisie, par politesse, le désir de délasserment, de défoulement, dans un cadre temporaire limité (les vacances, par exemple) ou non, par curiosité, en fonction du prix ou de la gratuité... Il affirme ainsi que : "[...] ce modèle de la consommation culturelle fondée sur le goût individuel repose sur l'image monolithique et simplifiée d'individus réduits à n'être que les membres (et représentants officieux le temps de l'enquête sociologique) de classes, de fractions de classe ou de groupes sociaux; individus caractérisables par des goûts personnels qui sont essentiellement les goûts de leur classe. Or, il faut replacer ces individus trop abstraits dans le réseau concret et déterminant de leurs liens d'interdépendance pour se donner une image un peu plus juste de ce que sont les consommations et les activités culturelles".

Dès lors, la médiation culturelle se configure partiellement selon des orientations politiques institutionnelles et organisationnelles, selon les publics visés et/ou les clients, selon les types d'art (Lafortune, 2012 : 4), et enfin selon la relation construite entre ces deux composantes de l'activité culturelle. Elle se situe ainsi à trois niveaux : celui de l'appropriation des prescrits légaux en la matière au regard des orientations stratégiques organisationnelles, celui de la division technique du travail mise en œuvre structurellement et fonctionnellement, et enfin celui de l'exercice interactionniste* de coordination, de coopération dans l'organisation mais aussi avec les acteurs de la relation d'interdépendance, à savoir les usagers potentiels et réels ainsi que les partenaires dans l'action.

■ 2. LA MÉDIATION CULTURELLE ET ARTISTIQUE

2.1. Une définition générale de la médiation qui élude a priori le champ culturel et artistique

La médiation est un concept dont l'opportunité pour comprendre les phénomènes sociaux s'avère aujourd'hui majeure. Cette assertion peut se justifier par un lien social, qui n'est pas structurel, c'est-à-dire situé dans les catégories de la morphologie sociale (et les rapports qu'elles entretiennent entre elles), et qui n'est pas non plus individualiste et donc strictement constructiviste, d'initiative personnelle. Le concept œuvre pour saisir l'intermonde (Martuccelli, 2010), un entre-deux (entre le système et les acteurs) qui pose que la conduite n'est pas incertaine mais contingente (fondée sur un champ des possibles qui excède tout ce qui existe) et que la vie sociale est élastique (entre des régularités prévisibles et des conditionnements particuliers de l'action). Dans un autre registre théorique, la médiation intervient pour saisir la manière dont l'individu gère et construit sa cohérence identitaire dans son rapport à soi et aux autres. Confronté à une pluralité de logiques d'action, une multiplicité de systèmes de référence¹⁶, une polynomie* (Scieur, 2008) en fait, le sujet dans sa singularité doit produire du sens existentiel individuel et collectif. Et lorsque le sujet est en vie sociale, il doit réaliser cet exercice de médiation avec autrui en se confrontant avec lui-même, l'autre et le système social dans sa complexité.

La médiation se repère aussi dans un autre lieu, celui de l'espace d'action et de communication. Pour M. Guillaume-Hofnung (2012 : 70), la médiation *“se définit avant tout comme un processus de communication éthique reposant sur la responsabilité et l'autonomie des participants, dans lequel un tiers – impartial, indépendant, neutre, avec la seule autorité que lui reconnaissent les médiateurs¹⁷ – favorise par des entretiens confidentiels l'établissement, le rétablissement du lien social, la prévention ou le règlement de la situation en cause”*. En examinant cette définition, six dimensions constituantes apparaissent :

- 1) un processus de communication ;
- 2) un processus de communication éthique (responsabilité et autonomie des acteurs) ;
- 3) l'intervention d'un tiers indépendant, impartial et neutre ;
- 4) une autorité reconnue par les seuls médiateurs ;
- 5) un travail relationnel confidentiel ;
- 6) un objectif d'établir ou de rétablir le lien social, un objectif de prévention ou de règlement d'un problème.

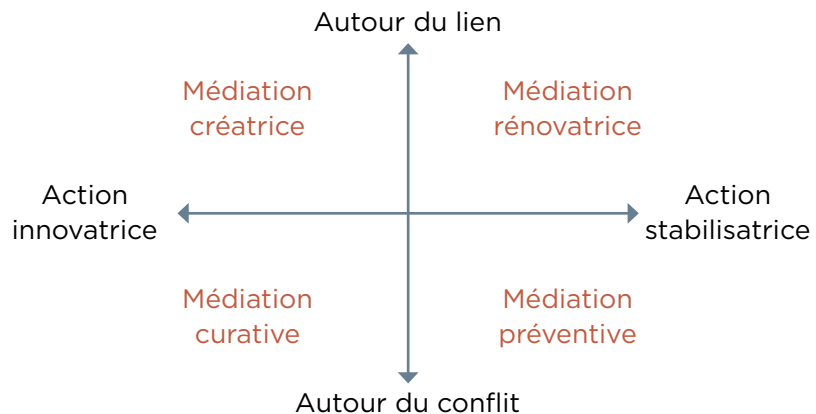
La médiation artistique et culturelle, à première vue, ne rencontre pas ces six critères. Les dimensions 1-2-6 semblent pourtant correspondre.

¹⁶ Voir notamment les travaux de L. Boltanski et L. Thévenot, de M. Callon et B. Latour, et de M. Granovetter.

¹⁷ Synonyme ici de médiateur

L'impartialité du tiers, sa neutralité, son indépendance (critère 3) relèvent d'un débat éthique qui traverse le métier de médiateur en centre culturel et à nouveau (cf. supra) pose la question du fondement idéologique de la démocratisation culturelle par principe orienté et donc non indifférent à des valeurs précises (et qui en excluent d'autres). L'autorité reconnue des seuls médiateurs (critère 5) pourrait signifier que, dans les organisations culturelles, ils disposent d'une mainmise sur le "marché" et du monopole de la médiation¹⁸. Ce n'est pas le cas : la médiation culturelle et artistique peut se situer légitimement dans un espace organisé informel ou privé, excluant ainsi le principe même d'une reconnaissance par une quelconque autorité. Enfin, le travail relationnel confidentiel sous-entend une interdépendance forte des acteurs, autour de problèmes personnels qui demandent le secret, ce qui n'est pas le propos de la médiation culturelle et artistique habituellement.

La médiation culturelle serait-elle donc d'un autre ordre que la médiation "en général"? Il convient de reconnaître que la littérature qui aborde la médiation sur un plan générique se focalise surtout sur la médiation dans le domaine juridique (administratif notamment), familial, social (comme la médiation de dettes), politique, économique (travail, par exemple)... sans intégrer les champs de la culture et de l'art. Relativisons pourtant ce propos en se référant au travail de construction catégorielle de J.-F. Six (1990) et des quatre types de médiation qu'il fait émerger : la médiation créatrice dont le but est de créer entre des personnes ou des groupes des liens nouveaux (autour du lien); la médiation rénovatrice qui active à nouveau des liens distendus (idem); la médiation préventive qui évite l'éclatement des conflits (autour du conflit); la médiation curative qui aide les parties à trouver des solutions (idem). Le tableau ci-dessous, que nous avons élaboré, schématise cette typologie.



Dans ce modèle, les actions innovatrices et stabilisatrices, autour du lien surtout, relèvent d'une médiation culturelle et artistique potentiellement créatrice ou rénovatrice, sans pour autant exclure de manière radicale les dimensions curatives ou préventives. Par exemple, la connaissance d'une autre culture nationale, religieuse, de civilisation... peut devenir une médiation préventive, voire curative si le conflit a éclaté. L'exemple de la politique culturelle de la ville de Bordeaux, selon S. Montero (2010),

¹⁸ D'autres structures de socialisation réalisent aussi ce travail : la famille, l'école, des groupes organisés, des associations...

montre comment intervenir sur une segmentation spatiale et culturelle (la culture savante en centre-ville et la culture populaire en périphérie), par une dynamique citoyenne participative de médiation culturelle, à des fins partiellement préventives mais aussi partiellement curatives.

La médiation “en général” relève donc fondamentalement d’une pratique relationnelle, d’une pratique citoyenne et éthique, d’un dispositif¹⁹ institutionnel et d’un dispositif organisationnel. Elle correspond aussi, selon Ph. Milburn (2002), à un contexte précis : une idéologie humaniste, pacifiste et communautaire des années 1960-1970²⁰, qui se développe dans la société nord-américaine ; une complexification de la société avec une transition entre la société industrielle et la généralisation de la liberté individuelle comme justificatif de l’action sociale ; et la fin des institutions et de la puissance symbolique des États et la recherche de la résolution de conflits avec des ressources proches des personnes. Pour cette dernière caractéristique, le médiateur s’appuie sur les ressources propres des individus concernés pour régler les différends. À nouveau, on ne retrouve pas dans ce dernier argument – *a priori* – l’objet d’une médiation culturelle et artistique. Mais par contre, se repèrent un principe important, celui de la proximité de l’action, au plus près de l’individu et de sa réalité, et une fonction importante, celle de l’apprentissage des normes et codes culturels²¹ qui nécessite “une importante activité cognitive”, comme le souligne M.-E. Volckrick (2005 : 142).

2.2. Qu’est-ce que la médiation culturelle et artistique ?

2.2.1. Quelles finalités ?

Certains auteurs intègrent pourtant de la conflictualité dans l’acte de médiation, même si celle-ci ne relève pas d’une tension relationnelle inscrite dans la réalité sociale. Nous pourrions qualifier cette conflictualité de socioculturelle et cognitive. Ainsi, B. Péquignot (2011 : 9-10) suppose l’existence d’un conflit pour le médiateur, qui se situe “*dans la dimension innovante de l’activité artistique telle qu’elle est définie par la modernité*”. En fait, l’auteur part du constat du rejet de l’art contemporain depuis l’impressionnisme et – nous ajoutons – depuis la libération de l’art à l’égard des normes académiques officielles²². Ce rejet s’explique par des formes artistiques qui cherchent “à faire voir ce qu’on ne voit dans ce qu’on voit parce qu’on ne sait pas si il y a quelque chose à voir [...]”. *Il y a donc conflit entre ce que nous pensons être et donc ce que nous croyons savoir voir et ce que nous propose de voir l’artiste à travers son œuvre*” (*idem*). Le rôle du médiateur n’est pourtant pas de résoudre ce conflit (le peut-il d’ailleurs ?) mais de le révéler, de le situer et de montrer sa fonction sociale. Il est intéressant de noter que l’art contemporain, abscons pour certains, par son caractère polysémique et une évaluation

19 Nous entendons le dispositif comme un processus complexe systémique qui comprend les finalités, le projet et ses modalités concrètes. Il est le produit des actions (réciproques) des acteurs mais relève aussi de la contrainte sur l’action et la représentation des acteurs de l’organisation. *cf.* pour la seconde partie de l’assertion : Metzger J.-L., Benedetto-Meyer M. (2008).

20 Ce qui tend à montrer que la médiation artistique et culturelle et la médiation que nous avons appelée “générale” se développent à la même période de l’histoire, relevant ainsi de la transformation de la société industrielle en une société post-moderne.

21 Milburn d’ailleurs évoque le médiateur comme celui qui pallie la disparition des médiateurs traditionnels : chamans, prêtres, gardes-champêtres, ou encore instituteurs. Il qualifie le médiateur de “diplomate de la vie sociale”.

22 Voir notamment N. Moureau, D. Sagot-Duvaurox (2010), *op. cit.*

qui ne repose pas sur des caractéristiques techniques ainsi que par le travail collectif d'élucidation, génère ainsi du lien social.

Dès lors, la dimension culturelle et artistique serait située à la fois dans l'objet de la médiation, mais aussi dans son acte d'appréhension. La médiation ne s'inscrit plus uniquement dans un acte de transmission, de mise à la disposition de tous d'un patrimoine avéré ou en devenir, mais aussi dans celui d'une co-construction de sens et de savoir, particulièrement à l'égard de l'art contemporain²³ qui se donne à voir mais pas à comprendre *a priori* de manière univoque²⁴. En cela d'ailleurs, il y a un véritable travail sur le lien social, sur un vivre ensemble, car la méthodologie d'action médiatrice demande un dialogue et un travail d'élucidation des perceptions en acceptant le principe de l'incertitude de la réponse, ou plutôt celui de la pluralité des réponses possibles, car le compromis comme résultat de l'échange n'est pas requis. Cette forme relève ici d'une médiation artistique, même esthétique. Les lieux culturels et artistiques sont conscients de cette mission de confrontation des individus et des collectifs à l'art contemporain puisque certains organisent des activités y afférentes. Cette volonté s'inscrit dans une finalité majeure, celle d'assurer au plus grand nombre l'accès physique, social, intellectuel à la culture sous toutes ses formes.

Mais la médiation porte sur des connaissances, certes avérées et qui sont mises à la disposition de tous, mais aussi sur celles qui se construisent dans les échanges à partir de perceptions, d'hypothèses compréhensives, de sentiments. Au fond, cette dernière forme de savoir est sociale et égalitaire, parce qu'elle s'inscrit dans un dispositif de relations fondées sur l'ignorance²⁵ et parce qu'il n'est pas possible de la valider scientifiquement en généralité, au-delà de l'intersubjectivité²⁶, dans un cadre institutionnel légitime.

2.2.2. Quels niveaux d'action pour la médiation ?

Cette question est importante : elle situe le niveau d'action de la médiation culturelle et artistique en fonction de la conception de la culture. Les opérateurs culturels sont d'ailleurs confrontés à ce positionnement qui a des incidences sur leur politique, les publics visés, le type d'activité organisée, leur marketing (l'image notamment)... Selon B. Darras (2003 : 62), en Occident, trois niveaux structurent les phénomènes culturels : celui qui conçoit la culture comme "*l'ensemble des activités matérielles et symboliques développées par les humains*". Cette conception très générale de la culture, du ressort de l'anthropologie, inclut le deuxième niveau qui concerne "*les activités matérielles, symboliques spécialisées dans la production, la réception, et la consommation, du luxe, du divertissement, du jeu, des plaisirs et des expériences esthétiques*". Ce niveau relève globalement du questionnement par les sciences sociales des thèmes de

23 Mais pas seulement, car les relectures d'œuvres classiques, à l'aune parfois de nouvelles interprétations fondées sur la recherche en histoire de l'art, peuvent susciter aussi une co-production collective de significations (d'autant que les savoirs ne sont plus l'apanage d'une classe de privilégiés ou "d'éduqués", grâce à la démocratisation et à la circulation des données sur le net).

24 Comme finalement toutes les formes d'art, ce qui importe sans doute dans l'art contemporain et son rapport au public, c'est la création des conditions de leur rencontre (Lacerte, 2007 : 188).

25 Cf. J. Rancière (2004).

26 Cela demande aussi des mises à distance critique des raisonnements économistes linéaires, comme "si cette œuvre est chère et reconnue, elle est forcément de qualité". La médiation est donc "*une institution complexe [...] qui porte la marque des présupposés idéologiques et ontologiques qui la sous-tendent [...]*" (Younes, Le Roy, 2002 : 8).

la culture, de l'art mais aussi du loisir et des mœurs dans leurs rapports sociaux, économiques et politiques avec la société. Le troisième niveau se positionne comme une enclave spécialisée du niveau précédent. C'est celui de l'art et de la culture artistique dans ses dimensions "*métaphysiques, spirituelles et intellectuelles*". L'auteur souligne que pour "*une partie importante de la population, seul ce niveau mérite l'appellation de culture, les autres productions humaines ne relevant que des mœurs, des activités de plaisir et de distraction en un mot de l'inculture*²⁷".

Darras (2003: 76-82) propose aussi une typologie des formes de diffusion et médiation, dans des systèmes qualifiés de centripètes ou centrifuges. Dans le système centripète, la diffusion est destinée à un public d'initiés (artistes, collectionneurs, amateurs éclairés...) avec une figure symbolique majeure: l'Honnête homme dont le jugement en matière d'art est du ressort de "l'évidence du bon goût". Comme le signale opportunément Darras, l'œuvre est ici fétichisée. Sa valeur est le fruit d'un microcosme réticulaire*, sectaire parfois, dans lequel le milieu établit la valeur d'un travail artistique qui se doit à la créativité, à l'avant-gardisme. On est évidemment clairement dans une approche élitiste de la médiation culturelle et artistique qui exclut le profane du système, véritable dispositif organisationnel d'activités attaché à des conventions particulières et identitaires (Becker, 2010). Dans les systèmes centrifuges, trois formes de diffusion et de médiation sont repérées. La première relève du marché de la culture: les objets culturels sont des biens de consommation dont les plus luxueux appartiennent à des catégories élitaires en interaction avec des intermédiaires (galeristes, conseillers artistiques, critiques, marchands...) qui en assurent la médiation. Les autres catégories de la population héritent de la médiation des produits dérivés et autres reproductions, illustrant en cela la définition connotative discriminante de la notion de vulgarisation.

La deuxième forme s'inscrit dans la tradition humaniste: "*les règles de sélection valorisent les qualités privilégiées par les détenteurs des pouvoirs symboliques en érigeant ces qualités en qualités humaines*" (Darras, 2003: 79). Une œuvre d'art doit ainsi résister au temps, aux aléas historiques, pour devenir un élément du patrimoine universel, ce dernier étant légitimé par les institutions dans leur œuvre de conservation matérielle et immatérielle (musée, conservatoire, enseignement...). Trois modes de diffusion et de médiation des chefs d'œuvre sont alors proposés: 1) *innéiste* ou la croyance dans l'universalité de la sensibilité au chef-d'œuvre; la médiation y est directe et élémentaire car le sensible prime sur l'interprétation; 2) *rehaussant*²⁸ ou la croyance dans l'affinement, par la fréquentation des chefs-d'œuvre, de la sensibilité; la médiation y est éducative; 3) *démocratique* ou la croyance d'une culture élitaires qui appartient à chacun²⁹. La troisième forme de diffusion et de médiation fait état de systèmes hétéronomiques* qui englobent les perceptions relatives aux systèmes centrifuges et centripètes. La médiation y est critique, basée sur des outils méthodologiques dialectiques ou dialogiques* qui nourrissent les débats et permettent d'envisager à la fois le monde artistique et culturel dans sa complexité mais aussi la société dans ce qu'elle fait sens subjectif et collectif.

27 On retrouve dans cette opinion la segmentation sociale entre la culture savante et la culture populaire.

28 Le terme est de nous.

29 Cf. *supra* autour des questions de démocratisation et de démocratie culturelle.

Beaucoup de lieux culturels n'ont pas comme mission de s'inscrire dans des activités de type centripète. D'ailleurs, les politiques et orientations culturelles ne leur assignent pas cette finalité. Il est clair que nombre d'espaces artistiques et culturels participent aux modes de diffusion et de médiation des systèmes centrifuges ou hétéronomiques, trouvant dans cette dernière forme une justification à un élargissement du spectre de leur action, tout en restant dans une visée fondatrice d'émancipation par l'apprentissage culturel et artistique.

2.2.3. Quelle médiation artistique ?

Considérons que la médiation artistique est une des formes de la médiation culturelle qui constitue une appellation générique de l'ensemble des médiations relatives aux objets et aux savoirs qui sont qualifiés de culturels. Cette médiation, qui concerne le rapport que les individus et les collectifs entretiennent avec l'art, peut se décliner, selon J. Caune (2006 : 134-135), de deux manières : la médiation artistique et la médiation esthétique. La médiation artistique consiste à faire communiquer l'œuvre et le public dans un champ institutionnel qui pose l'art comme fondement de son existence. Les modalités communicationnelles reposent sur des actions de pédagogie, de présentation, de sensibilisation... qui prennent des formes aussi variées que la performance, le cours, la répétition publique, la scénographie, la muséographie, le *making off*... La médiation artistique s'inscrit pleinement dans l'objectif culturel quantitatif de massification du public ou du moins, dans celui qualitatif de l'élargissement de sa base sociale. Cette distinction n'est pas anodine. En tant qu'institutions, nombre d'opérateurs s'inscrivent davantage dans cette finalité qualitative visant à rencontrer par leurs activités un panel le plus large possible de profils socioéducatifs. La médiation esthétique se focalise sur des relations sensibles inscrites dans des expressions et langages artistiques (Lamizet, 1999). Elle mobilise le sentiment et la raison sensible qui en appellent à un sens partagé. Cette médiation vise "à créer une expérience esthétique qui ne s'identifie pas à la jouissance de l'œuvre esthétique"³⁰. L'auteur la définit comme "*une relation établie par le biais d'un support sensible (un apparaître) entre une énonciation singulière (une subjectivité) et un destinataire qui est visé pour que se réalise chez lui une expérience esthétique*"³¹. Elle est présente dans le champ du social, par exemple lors de manifestations politiques ou religieuses qui cherchent à attirer les affects, à provoquer la participation par des performances artistiques. Ces moments de partage du sensible conduisent à la mise en œuvre d'une signification collective et suscitent une implication individuelle et collective.

Cette manière de faire de la médiation s'apparente plutôt à une façon d'être ensemble au travers d'une expérience esthétique. Nous pensons que cela induit que la médiation peut être informelle implicite ou informelle explicite lorsqu'elle donne lieu à des échanges explicites sur l'expérience sensible vécue. L'apprentissage finalement y est moins sur l'œuvre proposée que sur sa réception individuelle et collective et sur les modalités d'interprétation du sensible mis au jour. Dans ce cas, il apparaît que le médiateur ne dispose pas d'un savoir premier (en tout cas, il n'en a pas l'usage) à transmettre. Sa compétence réside dans la manière

³⁰ Caune, 2006 : 134.

³¹ *Idem*.

dont il fait émerger les propos donnant sens à l'expérience sensible. J. Caune (1999: 170) s'accorde sur ce principe: *“La médiation, à mon sens, comme processus et concept, présente une valeur compréhensive des relations humaines à condition de redonner une profondeur à la parole du sujet et à ses effets. La médiation n'est en rien un concept tiers qui viendrait s'insérer dans le couple information/communication et établir un contact facilitant la mise en circulation des informations. La médiation est un processus ternaire qui met en relation un sujet, un support d'énonciation et un espace de références où la parole trouve une place et un sens. C'est dire que la médiation ne peut s'analyser qu'en fonction d'une herméneutique qui donne toute sa place à l'expérience vécue du sujet. Et celle-ci est loin d'être rendue transparente à elle-même par sa seule formulation langagière”*.

2.3. La professionnalisation de la médiation culturelle et artistique

La médiation artistique (et la médiation esthétique) constitue donc un enjeu majeur du travail culturel des travailleurs concernés. Ainsi, pour ces acteurs, il s'agit de disposer d'une reconnaissance professionnelle qui ne se situe pas dans le domaine de la conservation des œuvres mais dans celui de la médiation, conçue comme relation et apprentissage. Cette reconnaissance, qui constitue un véritable construit social, un (re) construit permanent, passe par des dispositifs multiples internes à chaque organisation (enjeux, évaluation...) et à chaque profession (profil de compétences, jugement des pairs...). Elle dépend largement des systèmes hétéronomiques de médiation culturelle qui sont mis en œuvre localement, en tension parfois avec des injonctions politiques.

Celles-ci ne reposent plus aujourd'hui, comme dans les années 1960, uniquement sur une volonté de réduire les inégalités sociales par le biais de la culture. Elles sont aussi mobilisées par des desseins économiques, notamment le développement des territoires (l'attractivité de la ville et son marketing urbain, par exemple) ou par des objectifs électoraux et/ou éthiques autour d'une demande sociale qui exigerait de rendre visible l'action politique et d'en exiger des comptes. Ainsi, il faut convenir avec B. Dufrêne et M. Gellereau (2004: 201) *“que tout acte de médiation s'inscrit dans un contexte qui n'est jamais stabilisé mais évolue en fonction d'intérêts sociaux”*. Dès lors, chaque fois que le législateur intervient et provoque de nouvelles régulations, il appelle à repenser la médiation et les professions qui la réalisent, et génère, si on se réfère au modèle de la société du risque de Beck (2001), de nouvelles incertitudes.

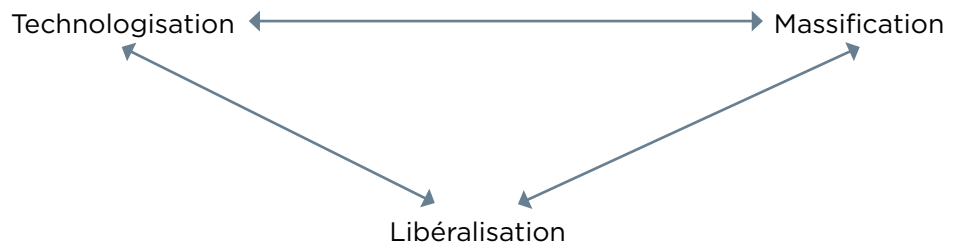
■ 3. LES MÉTIERS DE MÉDIATEUR CULTUREL ET ARTISTIQUE

3.1. Approche socio-historique

Remontons vers les années 1930, période durant laquelle (nous l'avons vu plus haut) se développe une certaine conscience de la nécessité de démocratiser la culture. Cette société du début du 20^e siècle est pleinement industrielle, c'est-à-dire qu'elle se fonde sur le principe d'un développement par la croissance économique exponentielle, grâce à l'entreprise, et sur le principe de légitimation de la rationalité et de la science (et des techniques) comme modes exclusifs de compréhension du monde et vecteurs du progrès. Elle est capitaliste par la structura-

tion effective de la société, dualisée entre ceux qui exercent le travail et ceux qui détiennent les finances et l'infrastructure, et par la liberté affirmée d'entreprendre, de travailler, d'échanger commercialement, de consommer, bref d'agir.

Le secteur culturel ne va pas échapper à ce mouvement et à un de ses fondements, la massification. Cette dernière porte d'ailleurs sur la production et la consommation culturelles. L'élément qui va permettre à ce secteur d'entrer pleinement dans l'ère industrielle est la capacité de reproductibilité des œuvres grâce à la technologie. Soulignons d'emblée que si les années 1930 apparaissent comme un tournant à cet égard, l'origine du processus remonte à plus d'une centaine d'années. Donc, durant cette période précédant la seconde guerre mondiale et suivant la crise financière de 1929, certaines technologies deviennent des vecteurs de mise à la disposition massive pour tous, des œuvres culturelles. Quelques exemples : le cinéma apparaît en 1895 avec les frères A. et L. Lumière - durant les années 1930 sont présentés les premiers films sonores ; l'invention de la photographie par N. Niepce est située en 1822 - durant l'entre-deux-guerres, elle devient un art à part entière, tout en étendant son usage pour l'affiche publicitaire, la mode, la presse ; la lithographie en 1796 (A. Senefelder), dont le principal concurrent sera la photographie, et qui, dès les années 1930, sera essentiellement dédiée à la reproduction d'œuvres d'art ; le phonographe inventé en 1877 (T. Edison), qui devient portable dès la fin des années 1920. Cette reproductibilité des œuvres génère une multiplication des formes de marché, avec globalement leur densification. Se développent considérablement à ce moment les éditions d'œuvres littéraires, musicales, les entreprises de presse et de spectacles, l'industrie du disque, la radiodiffusion (INR: Institut National de Radiodiffusion en Belgique, 1930). Se repèrent également des mécènes aristocrates et des collectionneurs vendeurs de tableau³².



Finalement, la période charnière de cette transformation du monde de l'art et de la culture se situe essentiellement de la seconde moitié du 19^e siècle jusqu'à la seconde guerre mondiale. La massification se comprend donc comme une libération de la tutelle de l'État³³, tant par rapport à la production artistique qu'à sa consommation qui s'oriente alors vers l'espace privé du marché. Ce sont donc de nouvelles couches sociales qui sont concernées. Les villes constituent le cadre d'action, pas seulement pour des motifs culturels, mais parce qu'elles sont des opérateurs clés sur le plan local et des figures sociologiques majeures qui représentent la société industrielle³⁴. Ainsi, en Belgique, Bruxelles, Anvers, Charleroi,

³² Par exemple, Paul Guillaume (1891-1934), dont une partie des œuvres qu'il a achetées se trouve au musée de l'Orangerie à Paris.

³³ En France, déjà en 1855, des artistes non sélectionnés pour une exposition créent le salon des refusés ; en 1881, J. Ferry libère les artistes de la tutelle de l'État. C'est donc la fin du monopole réglementaire du marché de l'art et de la culture par l'État.

³⁴ Elles perdront d'ailleurs ce statut dans la société post-industrielle. Aujourd'hui, elles redeviennent une figure importante de notre société post-moderne, dans la mesure où elles constituent le pen-

Liège... seront équipées de gares, grands magasins, halles, théâtres, salles de concerts, bibliothèques... Citons pour exemple, la rénovation, en 1855, du théâtre de la Monnaie (Gio Paolo Bombarda, 1700), le PBA à Bruxelles (Horta, 1928), l'Eden à Charleroi (Cador, 1883), le théâtre de Mons (Sury, 1843), le cirque royal (Kuhnen, 1878), la gare de Tournai...

Sur le plan de l'emploi dans le domaine de l'art et de la culture, deux structures en concurrence règlementent le marché : l'académisme dans le cadre d'institutions d'excellence et d'État et des dispositifs fondés sur le marché, l'entreprise de spectacles et la rupture esthétique (Reneau, 2005: 46). Cela produit comme conséquences : une augmentation substantielle du nombre d'artistes (ce qui produit de l'instabilité³⁵ et de la concurrence³⁶), une segmentation sociale et spatiale entre les capitales, qui deviennent le lieu majeur de la culture, et "les provinces", des formes artistiques qui relèvent de trois catégories : celles qui sont à l'avant-garde, à la mode et "patrimoniales". Cette dernière conséquence est intéressante sur un plan analytique car elle montre que ces catégories du monde culturel diffèrent dans leur rapport au temps et à la norme. Par exemple, la forme artistique qui relève du "patrimoine" est l'activation perpétuelle d'une œuvre, qui a vocation de fournir, à une norme ancienne, l'universalité et donc sa qualité d'intemporalité.

3.2. Caractéristiques fonctionnelles des métiers de médiations de la culture et de l'art

Au 19^e siècle et au début du siècle suivant, la figure du professionnel de l'institution culturelle est émergente. La conservation des œuvres (patrimoine), qui va de pair avec la massification du public, ainsi que la direction des écoles d'arts, sont confiées à des érudits ou à des artistes. Au fur et à mesure des décennies, le travail de médiation artistique et culturelle importe de plus en plus, pour répondre à une demande sociale qui s'accroît avec la masse. Il y a donc du mouvement social qui met en tension les hiérarchisations sociales des œuvres, des genres, des pratiques. L'enjeu devient politique, avec une période clé que nous avons déjà évoquée, celle des années 1960. Nous avons d'ailleurs souligné que la massification qui opère durant cette décennie, et à la suite, est le fait des politiques culturelles marquées par l'idéologie³⁷ de la démocratie.

Poujol (1989) relève, à la suite de l'impulsion politique qui débute à cette période en France (et en Belgique), 30.000 animateurs socioculturels³⁸. Il semble d'ailleurs à cette époque que la définition du travail de médiation culturelle et artistique soit un compromis entre les orientations qui viennent de l'État et celles qui viennent de la base. Le travail local de médiation peut devenir national, l'inverse étant lui théoriquement évident. Cette pratique de la concertation en Belgique est aussi avérée. Les décideurs s'entourent dans leur cabinet ministériel d'experts et de professionnels du secteur, qui assurent un relais entre l'espace politique

dant dialogique du monde, une forme sociale significative du local en tension avec le global (cf. Francq B. et Vanneste D. (2012); Vanneste D. (2010).

35 Par exemple, P. Gauguin (1848-1903) sera employé de banque et peintre au début de sa carrière.

36 La concurrence se situe entre ceux qui obtiennent les marchés publics, les "carriéristes" et ceux qui vivent par le marché.

37 Nous entendons l'idéologie selon ses fonctions - manipulateur, légitimatrice et identificatoire qu'en donne P. Ricoeur (1986).

38 En France, pour l'année 1972.

et l'espace professionnel. D'autres travailleurs du terrain sont conviés dans des commissions en charge d'émettre des avis sur les nouvelles lois, les nouveaux décrets. Il est clair que les formes politiques et sociales de gestion de l'action publique influent considérablement sur les décisions. Ainsi, les modes de participation des acteurs de terrain aux décisions constituent des objets particuliers d'attention pour saisir l'effectivité³⁹ de la démarche participative.

Six facteurs sociétaux (au moins) jouent sur la transformation des métiers de la médiation culturelle et artistique. D'abord, les **mutations technologiques** transforment le rapport entre l'art et l'individu. Entre autres phénomènes, elles élargissent le champ artistique avec l'apparition de nouveaux domaines (le graphisme informatique, par exemple), de nouveaux spectacles pluridisciplinaires⁴⁰, et transforment les formes communicatives (notamment le sur-titrage de pièces de théâtre) entre l'art et l'utilisateur, mais aussi entre ce dernier et le médiateur. Les **transformations régulières du marché de l'art** demandent aux médiateurs culturels et artistiques une veille permanente (nécessaire pour saisir les courants porteurs de notoriété, les prix des prestations⁴¹...) et une maîtrise de l'opportunité décisionnelle conjoncturelle et structurelle, en fonction des finalités définies. Plus structurellement, N. Heinich (2009), reprenant le principe des cercles de reconnaissance de Bowness (1989), montre que l'évolution du processus de valorisation entre l'art moderne et l'art contemporain passe par l'inversion dans la séquence des positions des "critiques et conservateurs" qui aujourd'hui interviennent après "les marchands et les collectionneurs". Le schéma de Bowness, même s'il est discutable, montre opportunément l'influence grandissante du marché et de ses acteurs dans la définition de la norme artistique et culturelle reconnue.

Figure 1. L'art moderne



Figure 2. L'art contemporain



Les effets de mode peuvent agir sur la programmation des activités, dans la mesure où ceux-ci souhaitent rencontrer les attentes du public. Cela

³⁹ La participation peut être un leurre démocratique, dans la mesure où la décision est prise en amont du processus et que ce dernier ne sert en fait que de caution légitime formelle qui élude toute intervention sur les contenus.

⁴⁰ "Kiss and cry" de Michèle-Anne De Mey et Jaco Van Dormael, mêlant subtilement la danse, le théâtre, le cinéma...

⁴¹ Actuellement, avec par exemple l'écroulement du marché du C.D., les musiciens compensent cette perte et se produisent de plus en plus en performances publiques, avec des prix pour le spectateur qui augmentent de manière importante.

signifie que le public (ou du moins la perception par les médiateurs de ses demandes) participe indirectement à l'élaboration du programme d'action culturelle. La mode, qui met en avant des domaines artistiques, des genres, des personnes..., est par principe éphémère. Les médias participent soit à sa diffusion, soit en sont eux-mêmes des créateurs/vecteurs. Le choix de souscrire à ses effets se justifie soit par une interprétation des missions assignées, soit selon le principe de l'appât (le produit d'appel, diraient les marketeurs) qui – par exemple – dans le cas d'un abonnement, peut amener un individu à la rencontre d'une forme artistique qu'il aurait spontanément (*a priori*) rejetée s'il n'avait pas souscrit à un programme complet, soit pour avoir des résultats quantitatifs en termes de fréquentation. Relevons que les effets de mode peuvent provoquer une réaction stricte d'opposition et de rejet en référence au principe structurant de la contre-culture.

La mondialisation et la dynamisation locale de la culture renvoient à la dimension politique de la structure de médiatisation. En effet, la mondialisation signifie à la fois le jeu de pouvoir entre des cultures nationales, au travers des formes artistiques, dans le contexte d'un marché tendant à être globalisé et du risque inhérent de leur standardisation, et l'apprentissage d'autres valeurs dans une logique d'échanges et d'interconnaissances. La dynamique locale sous-entend l'obligation d'agir dans un périmètre défini. À cette échelle, le risque d'instrumentalisation de l'action culturelle par les politiques n'est pas nul. D'ailleurs, ces derniers, pour la plupart, considèrent qu'il y a un lien causal entre développement culturel et développement territorial. La culture et son action visent à accroître la notoriété de l'espace (ville, région...) et son attractivité à des fins de croissance économique susceptible d'attirer des entreprises, de créer de l'emploi, de la plus-value financière ou encore de remplir les caisses municipales par les différents impôts communaux.

L'individualisme et le subjectivisme se marquent par des pratiques de consommation particulières, des conduites de mobilité différentes, des formes singulières de réception de l'art et de la culture. Ainsi, la cible de l'action publique se caractérise plus par des individualités que par des groupes, la référence à des catégories socio-éducatives ne pouvant assurer d'un même comportement culturel collectif. La concurrence des autres formes de loisir, et notamment les médias, demande aux organisations du secteur de maîtriser de mieux en mieux les techniques de marketing et de communication, tant pour connaître les clients effectifs et potentiels que pour entrer en relation avec eux de façon convaincante et attractive. Apparaît ainsi une logique de proposition d'activités qui n'est plus prescription (Bertrand, 2004), qui nécessite de convaincre, voire de séduire. C'est aussi la diversité et la mixité culturelles qui sont posées ici, avec le constat d'une relative désaffection à l'égard d'une culture des élites et de ses équipements par les jeunes générations. Cela favorise d'ailleurs de nouvelles offres et de nouvelles pratiques: *“Ces nouvelles orientations de la politique culturelle réinterrogent l'action publique: en s'éloignant des genres et des lieux traditionnels, contribue-t-on à confondre loisir et culture, dans une société où priment le divertissement et l'acte, payant ou gratuit, de consommation culturelle ?”* (Krebs, Robatel, 2008: 7).

Les organisations de la médiation artistique et culturelle sont dans une logique de développement de marchés (évaluation quantitative, finance-

ments par le marché) qui les rend dépendantes de résultats économiques, tout en les rendant ainsi potentiellement indépendantes des pouvoirs publics. Elles sont aussi soumises à une bureaucratisation (Passeron, 1991) perçue souvent comme une condamnation, vivant une tension dialectique, dialogique ou compétitive entre les logiques d'innovation et les logiques d'organisation (Alter, 2001). Leur relative autonomie et la complexité du système permettent aussi l'existence de dynamiques créatives indépendantes *a priori* de la demande sociale directe "moyenne". Le lien de subordination à l'égard du politique demande à chaque opérateur de maîtriser les politiques locales et les réseaux d'influence associés, ce qui en amène certains à s'engager politiquement (Proust, 2005). Mais de manière générale, les responsables culturels marquent une défiance à l'égard des collectivités locales (et les responsables politiques et administratifs); ils ont une nette préférence pour l'alliance avec l'État central (en France, Urfalino, 2004) ou le niveau le plus global (qui est aussi le moins ingérant). Globalement, les responsables d'organisation de ce type, à la fois autonome et contrôlée, libre d'action et dépendante d'un pouvoir interne mixte, subventionnée et sur le marché, marquent une préférence pour un positionnement neutre dans de multiples réseaux, selon le principe de "la force des liens faibles" (Granovetter, 2000). *"L'auteur montre que les liens forts ne parviennent pas à relier des éléments (individus, groupes, communautés) qui sont séparés, laissant l'information circuler uniquement là où l'interaction est déjà puissante. Ainsi, un lien fort n'est jamais un pont, et s'il favorise une cohésion sociale, il génère également une fragmentation sociale et rend difficile l'interaction avec un élément a priori extérieur au système. Alors qu'au contraire, si le lien est faible, les entités peuvent se mouvoir sur une scène plus large, avec en corollaire, l'accès à d'autres informations"* (Scieur, 2011: 178-179). Ainsi, au sein des réseaux et à l'intérieur de leur structure décisionnelle, les dirigeants⁴² de ces organisations doivent maîtriser une compétence majeure: la négociation.

Cette négociation repose sur une nouvelle compétence communicationnelle et stratégique, la traduction, c'est-à-dire notamment la capacité d'intégration des discours des partenaires. Par exemple, vis-à-vis des politiques locaux, c'est entendre leurs argumentaires économiques (emploi, entreprises...) et marketing (image, attractivité). *"En langage linguistique, on pourrait dire que la traduction opère autant sur le signifié que sur le signifiant. Autrement dit, elle est un processus (avant un résultat) qui établit une "équivalence toujours contestable entre des problèmes formulés par plusieurs acteurs dans des répertoires différents"* (Callon, 1989: 81). Mais traduire, c'est aussi déplacer. En effet, la traduction, en construisant un sens collectif, permet aussi d'identifier les réseaux et les actants qui les composent, ces derniers étant d'une manière ou d'une autre concernés par les problèmes et leurs solutions. Cela signifie que les acteurs humains et non humains sont en relation (par exemple technologique ou d'échanges), ce qui, selon le principe de l'entre-définition*, qualifie mutuellement leurs rapports et assure à chacun une identité. Ce déplacement produit (s'il est effectif) la définition d'un "bien commun", une convention engageante pour les parties, qui pourtant est souvent conjoncturelle et temporaire⁴³.

Si on se réfère aux éléments qui précèdent, on peut constater que les

42 Essentiellement mais pas uniquement: tout animateur culturel qui assure une fonction de lien avec d'autres opérateurs, artistes... est concerné.

43 Cf. notamment B. Latour (1993).

médiateurs culturels et artistiques sont *“toujours dans l’action, mais sur une logique naissante de consommation et de prestation de services (répondre à la demande)”* (Baracca, 2010 : 55). Cela renvoie à une hypothèse forte, celle de la disparition de la figure du militant de la démocratie culturelle au détriment de la figure du professionnel. Le médieur serait-il pour autant plus neutre dans son travail de médiation ? Non, pas vraiment. La médiation se situe aussi sur un plan axiologique* : elle engage des valeurs qui en font un enjeu normatif et politique, nous l’avons plusieurs fois évoqué. D’ailleurs, cette question de la neutralité n’a pas de fondement ici car, d’une part, la production d’une œuvre relève de l’intentionnalité de son auteur (même s’il ne l’exprime pas) et, d’autre part, la confrontation entre l’œuvre et l’individu constitue une épreuve subjective identificatoire. Caune (2006 : 135) évoque d’ailleurs cette teneur de la médiation artistique selon deux perspectives : *“La première relève d’une conception expressive qui fait de l’objet d’art la manifestation d’un pouvoir de nomination et d’expression, celui de l’artiste. Il est possible d’envisager le phénomène de médiation dans cette direction, sans considérer d’ailleurs l’objet comme exprimant une intention de l’artiste. La seconde, qui serait une perspective kantienne, considère l’objet artistique dans sa relation sensible avec le destinataire”*.

■ CONCLUSION

Strictelement théoriquement, la médiation culturelle s’avère être un processus qui repose sur un dispositif et qui interagit avec un système complexe dans un environnement mouvant, universel et singulier. Cette forme sociale implique que les métiers qui s’y rapportent proposent des contenus (des pratiques, des représentations, des textures...) à la fois similaires et différents. Relevons toutefois que l’importance de multimédias (tablettes, téléphones portables...) génèrent de nouvelles formes communicationnelles (*podcasts*, livrets téléchargeables...) et demandent de concevoir des dispositifs de médiation différents. *“Au médiateur de s’adapter à ces nouveaux changements, sa disparition “physique” ne nous paraît pas pour autant programmée. Le monde des pixels sur lequel s’appuient les nouvelles technologies met peut-être plus encore en valeur le pouvoir de la “vraie chose”, l’aura de la chose authentique que constituent, par exemple, l’objet de musée, la pièce de théâtre live, mais aussi le médiateur lui-même.* (Chaumier, Mairesse, 2013 : 266).

■ **LEXIQUE**

Axiologique: attitude de neutralité *a priori* du chercheur qui n'émet pas de jugement de valeur sur son objet d'étude.

Dialogique: selon E. Morin, la conception de la relation nécessaire et complémentaire de processus ou d'éléments opposés, antagonistes; cela s'oppose à la dialectique de Hegel qui associe par une synthèse les éléments en contradiction (thèse-antithèse).

Entre-définition: principe, chez M. Callon et B. Latour, qui lie de manière indissociable le fait avec le réseau qui le porte: l'un ne peut exister et prendre du sens sans l'autre.

Epicène: forme d'écriture qui fait référence, le cas échéant et sauf indication précise, aux genres masculin et féminin.

Hétéronomique: qui se rapporte au fait que les individus subissent des normes extérieures à leur action propre.

Homéostasie sociale: état d'équilibre de la morphologie des catégories sociales et de leurs rapports.

Interactionniste: principe qui conduit à envisager la société comme le produit des interactions des individus; qui se rapporte à un courant de pensée sociologique (l'interactionnisme).

Intersubjectivité: processus de validation et de généralisation des savoirs qui repose sur l'échange argumenté de points de vue singuliers.

Polynomie: système de références multiples des individus pour agir et/ou justifier leurs conduites.

Réticulaire: relatif au réseau.

■ BIBLIOGRAPHIE

- Alter N. (2001), *L'innovation ordinaire*, Paris, PUF.
- Baracca P. (2010), "Le sociologue et l'animateur ou l'observation et l'action", in Liot F. (éd.), *Projets culturels et participation citoyenne*, Paris, L'Harmattan, pp. 49-67.
- Barthes R. (1970), *Mythologies*, Paris, Seuil.
- Beck U. (2001), *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Éditions Aubier.
- Becker H. (2010), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Bertrand A.-M. (2004), *Les bibliothèques*, Paris, L'Harmattan.
- Bourdieu P., Passeron J.-C. (1985), *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Bowness A. (1989), *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Londres, Thames and Hudson. Callon M. (dir.) (1989), *La Science et ses réseaux*, Paris, La Découverte, pp. 117-148.
- Canonne X. (2006), *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator.
- Caune J. (1999), *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- Caune J. (2006), *La démocratisation culturelle*, Grenoble, PUG.
- Certeau (de) M. (1974), "Postface", in Girard A., *Pratiques culturelles des Français*, Paris, Ministère des Affaires culturelles, pp. 169-182.
- Chaumier S., Mairesse F. (2013), *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.
- Coorebyter V. (de) (1988), *Les centres culturels dans la Communauté française de Belgique*, Bruxelles, Éditions du CRISP.
- Darras B. (2003), "Études des conceptions de la culture et de la médiation", *MEI (Médiations & médiateurs)*, 19, pp. 61-85.
- Donnat O. (1991), "Démocratisation culturelle: la fin d'un mythe", *Esprit*, 3-4, mars-avril, pp. 65-82.
- Donnat O. (2008), "Démocratisation de la culture: fin... et suite?", in Saez J.-P., *Culture et Société: un lien à reconstruire*, Toulouse, Éditions de l'attribut, pp. 55-72.
- Dubet F. (2002), *Le déclin des institutions*, Paris, Seuil.
- Dubet F. (2008), *La galère: jeunes en survie*, Paris, Seuil (1ère éd. 1987)

Dubois V. (1993), "Les prémices de la "démocratisation culturelle". Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle", *Politix*, 24, pp. 36-56.

Dufrêne B., Gellereau M. (2004), "La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques", *Hermès*, 38, pp. 199-206.

Fourastié J. (1979), *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard.

Françq B., Courtois L., Tilly P. (dir.) (2011), *Mémoire de la Grande grève de l'hiver 1960-1961 en Belgique*, Bruxelles, Le Cri éditions.

Françq B. et Vanneste D. (2012), "Quinze ans de politiques urbaines en Belgique. Vers quelles définitions du localisme?", in Aubin D., Leloup F., Schifano N., (dir.), *La reconfiguration de l'action publique en Belgique*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, pp. 129-146.

Fugier P. (2008), "Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, Les héritiers. Les étudiants et leurs études", in *Interrogations*, "La santé au prisme des sciences humaines et sociales", n°6, juin [en ligne], <http://www.revue-interrogations.org/Pierre-Bourdieu-et-Jean-Claude> (Consulté le 2 septembre 2014).

Granovetter M. (2000), *Le Marché autrement*, Paris, Desclée De Brouwer.

Guillaume-Hofnung M. (2012), *La médiation*, 6ème éd., Paris, PUF (Que sais-je?).

Heinich N. (2009), *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.

Krebs A., Robatel N. (coord.) (2008), "Démocratisation culturelle: l'intervention publique en débat", *Problèmes politiques et sociaux*, 948, avril.

Lacerte S. (2007), *La médiation de l'art contemporain*, Québec, Éditions d'art Le Sabord.

Lafortune J.-M. (dir.) (2012), *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses Universitaires du Québec.

Lahire B. (2004), *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte.

Lamizet B. (1999), *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan.

Lapeyronnie D., Courtois L. (2008), *Ghetto urbain*, Paris, Robert Laffont.

Latour B. (1993), *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris, La Découverte.

Martuccelli D. (2010), *La société singulariste*, Paris, Armand Colin.

Martuccelli D. (2010a), "Programme et promesses d'une sociologie de l'intermonde", in Tahon M.-B. (dir.), *La vie sociale après l'idée de société*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, pp. 9-45.

Metzger J.-L., Benedetto-Meyer M. (dir.) (2008) *Gestion et sociétés. Regards sociologiques*, Paris, L'Harmattan.

Milburn Ph. (2002), *La médiation: expériences et compétences*, Paris, Éd. La Découverte-Syros.

Montero S. (2010), "Une politique à l'épreuve de la diversité culturelle: le cas de la ville de Bordeaux", in Liot F. (coord.), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris, L'Harmattan, pp. 177-187.

Moulin R. (1997), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.

Moulin R. (2003), *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion.

Moureau N., Sagot-Duvaurox D. (2010), *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte.

Passeron J.-C. (1991), "Figures et contestations de la culture. Légitimité et relativisme de la culture" in *Le raisonnement sociologique. L'espace non poppérien du raisonnement*, Paris, Nathan, pp. 291-334.

Péquignot B. (2011), "Œuvres, publics et médiation culturelle", *Raison présente*, 177, pp. 7-14

Poirrier Ph. (2001), "Continuité culturelle", in Wasquieriel (de) E., *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, pp. 167-169.

Poujol G. (1989), *Profession animateur*, Toulouse, Privat.

Proust S. (2005), "La professionnalisation des entreprises culturelles du secteur non marchand: le cas du spectacle vivant", in Mourgues N. (de), Castanet P.-A. (dir.), *Les métiers de la culture*, Notre Dame de Bliquetuit, Millénaire III Éditions, pp. 69-80.

Racine N. (1966), "L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue "Commune" et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936)", *Le mouvement social*, 54, janvier-mars, pp. 29-47.

Rancière J., *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18.

Reneau S. (2005), "Les métiers de l'art et de la culture: genèse et évolution", in Mourgues N. (de), Castanet P.-A. (dir.), *Les métiers de la culture*, Notre Dame de Bliquetuit, Millénaire III Éditions, pp. 43-68.

Ricoeur P. (1986), *Ideology and utopia*, Columbia University, New York, G. H. Taylor.

Rosanvallon P. (1990), *L'État en France. De 1789 à nos jours*, Paris, Seuil.

Scieur Ph. (2008), "Essai de conceptualisation du désarroi dans un contexte de procéduralisation institutionnelle", in Vrancken D., Dubois

C., Schoenaers F. (dir.), *Penser la négociation. Mélanges en hommage à Olgierd Kutj*, Bruxelles, De Boeck, pp. 207-216.

Scieur Ph. (2011), *Sociologie des organisations. Introduction à l'analyse de l'action collective organisée*, Paris, Armand Colin.

Six J.-F. (1990), *Le temps des médiateurs*, Paris, Seuil.

Touraine A. (1992), *Critique de la Modernité*, Paris, Fayard.

Touraine A. (2007), *Penser autrement*, Paris, Fayard.

Urfalino Ph. (2004), *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette.

Vanneste D. (2010), "Les politiques urbaines et la réinvention du localisme", in Degrave F., Desmette D., Mangez E., Nyssens M., Reman P. (dir.), *Transformations et innovations économiques et sociales en Europe: quelles sorties de crise? Regards interdisciplinaires*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, pp. 521-537.

Vanneste D., Scieur Ph., Lowies J.G. (coord.) (2013), "Faire médiation culturelle - Évolution et orientations des métiers de l'animation en centres culturels (Communauté française de Belgique)", *Études* (Observatoire des politiques culturelles, Bruxelles), n°2, septembre, pp. 6-99.

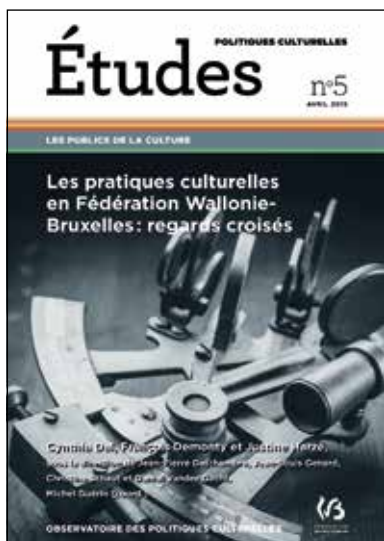
Volckrick M.-E. (2005), "Les dispositifs de médiation et la question du tiers. Vers une interprétation pragmatique du tiers", in Lebrun J.-P., Volckrick M.-E. (dir.), *Avons-nous besoin d'un tiers?*, Toulouse, Erès, pp 133-158.

Wasseige A. (de) (2000) *Communauté Bruxelles-Wallonie: quelles politiques culturelles?*, Gerpennes, Éditions Quorum.

Younes C., Le Roy (dir.) (2002), *Médiation et diversité culturelle*, Paris, Kharthala.



■ ÉTUDES N°5

“LES PRATIQUES CULTURELLES EN FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES : REGARDS CROISÉS”

Cette publication s’attèle à présenter les principaux enseignements issus d’un travail de recherche commandité par l’Observatoire des politiques culturelles en 2012. L’objet de cette enquête réside dans l’étude compréhensive des pratiques culturelles des publics fréquentant les lieux culturels subsidiés par la Fédération Wallonie-Bruxelles (FW-B) et des modalités de leur réception par les opérateurs culturels. La constitution du corpus d’entretiens ainsi que le traitement analytique des données recueillies ont été réalisés par trois chercheurs - François Demonty, Justine Harzé et Cynthia Dal - sous la direction de Jean-Pierre Delchambre (USL-B), Jean-Louis Genard (ULB), Christine Schaut (USL-B) et Daniel Vander Gucht (ULB). Sur le plan institutionnel, cette recherche se situe dans le prolongement d’une enquête générale portant sur

les pratiques et consommations culturelles, menée en 2008 par l’Observatoire, enquête qui entendait, au moyen d’une étude quantitative par questionnaire, identifier les types de pratiques auxquelles s’adonnent les individus de Belgique francophone durant leur temps libre.

Ce type d’approche quantitative ne permettant pas de saisir la dimension processuelle du façonnement et de l’évolution des goûts et comportements en matière de pratiques culturelles, ou encore les ressorts de l’engagement dans telle ou telle activité, les raisons de la désaffection pour d’autres pratiques..., l’approche qualitative vient compléter cette représentation en apportant un autre éclairage. Parmi les analyses réalisées au cours de cette recherche, nous pouvons épinglez la thématique de l’investissement culturel. À partir de ce que les enquêtés déclarent extraire de leurs pratiques, ont été identifiés différents registres mobilisés pour justifier “l’entrée en culture” ainsi que la participation plus ou moins intense, en établissant une typologie de profils, et pour élucider les déplacements dans les formes d’investissement culturel. Cette recherche apporte encore quelques éléments de compréhension quant à la question de l’engagement, notamment sur les transformations et les recompositions de ses formes traditionnelles, sur la manière dont les individus thématisent l’investissement bénévole dans le secteur associatif, mais également sur des formes d’engagement plus spécifiques mobilisant soit la culture soit les nouvelles technologies. Enfin, ce dispositif de recherche s’appuie également sur des “focus groups” réunissant des opérateurs culturels. Il s’est agi d’adosser l’étude empirique auprès des publics, à une analyse spécifique posée par des professionnels engagés dans le champ de la culture, à propos des pratiques culturelles, de leur évolution, des manières envisagées d’y répondre, des politiques culturelles et de leur adéquation par rapport aux changements repérés.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

Repères n°6 est téléchargeable sur le site de l’Observatoire des politiques culturelles à l’adresse: <http://www.opc.cfwb.be>